EL DESVÍO COMO NORMA:
LA RETÓRICA DE LA RECETA EN *COMO AGUA PARA CHOCOLATE*

POR

KARI S. SALKJELSVIK
Emory University

Uno de los aspectos más notables de la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, consiste en que logra conjugar en sí dos formas discursivas muy diferentes: una colección de recetas de cocina y un relato por entregas de la melodramática historia de amor entre Tita y Pedro. Estos dos discursos se presentan en el texto entrelazados y son inseparables, dado que si se quiere saber lo que ocurre con los personajes no queda más remedio que seguir el libro de cocina. Tal y como la narradora de la novela nos indica: se trata de un “libro de cocina [...] que narra en cada una de sus recetas una historia de amor enterrada” (244).¹

La crítica se ha centrado hasta ahora principalmente en el estudio de la narración de la historia de amor, descubriendo a menudo elementos subversivos que ponen en tela de juicio el papel tradicional de la mujer en el hogar, e insistiendo sobre todo en que Tita rechaza la imposición de estructuras de poder sobre ella apoyándose en las posibilidades de resistencia que le ofrece la actividad en su cocina. Otro de los aspectos de *Como agua* alabado frecuentemente por la crítica es la recuperación que hace la novela de recetas precolombinas mexicanas; recetas que se asume contienen cierto tipo de conocimiento esencialmente femenino que se va transmitiendo —sin cambio ni en contenido ni en forma— de mujer a mujer a lo largo de la historia. Estas lecturas críticas tienden a concebir la cocina como un lugar que posibilita la producción de un discurso para la mujer marginada. El consenso señala que Tita redefine el espacio devaluado de la cocina y lo convierte en un territorio femenino productivo y liberador (véanse Glenn, Ibsen, Jaffe, Lawless, Lillo y Sarfati-Arnaud, Oropesa y Ortiz).

Uno de los problemas inherentes en estas interpretaciones es que mantienen vigente una división binaria del espacio —tanto físico como simbólico— derivada de una noción antropológica que diferencia entre los aspectos masculinos y femeninos de la cultura. Como consecuencia, las estructuras de poder que esta crítica ve supuestamente subvertidas en la novela resultan paradójicamente reforzadas: el hecho de definir un espacio femenino que aparece en oposición a otro masculino o de poder equivale en última instancia a permanecer

¹ Todas las referencias a *Como agua para chocolate* aparecerán en el texto sólo con el número de páginas entre paréntesis.

² Ver los estudios de Glenn, Ibsen, Jaffe, Lawless, Lillo y Sarfati-Arnaud, Oropesa y Ortiz sobre la novela.

dentro de la metafísica patriarcal. Mantener que un espacio es productivo para la mujer, o que rescata un discurso exclusivo de la mujer, no supone ningún tipo de redefinición de la estructura opresiva en sí, sino que meramente confirma la oposición entre marginador y marginado. El único elemento innovador dentro de esta dinámica sería que la mujer adquiere mayor poder.

Pero además cabría preguntarse cómo un texto que se formula utilizando mandatos como clave discursiva —pues la receta es una lista de instrucciones a seguir— puede contener ese elemento subversivo que según la crítica consigue desbancar la estructura patriarcal. A primera vista, la escritura de un texto culinario —que convencionalmente utiliza el modo imperativo— no parece concordar de forma simple e inmediata con la idea de que cocinar es sinónimo de liberación de la mujer: acatar instrucciones resulta más bien indicativo de la perpetuación de un sistema de control. Es por esto que pretendo analizar la retórica del recetario de cocina y echar así a la olla algunas hipótesis sobre el discurso de la receta como estrategia narrativa.

La receta de cocina es un texto altamente convencionalizado que responde a una estructura tripartita bastante fija: primero aparece el nombre del plato, luego una lista de ingredientes necesarios para su preparación y, finalmente, un programa de pasos a seguir. Entre estas secciones se juega la diferencia entre lo cuantitativo y lo cualitativo: las dos primeras secciones dictan el cuánto y la tercera el cómo. La parte que lista los ingredientes se inscribe dentro del discurso científico y matemático, ya que demanda cantidades exactas de elementos específicos. La voz que narra esta sección de la receta es puramente objetiva, y puede decirse que en términos literarios tradicionales se ve exenta de expresión. También es de notar que esta parte de la receta hace clara referencia a elementos extratextuales: o se tiene faisán en la cocina o no. La última parte de la receta narra los pasos a seguir para cocinar el plato que define, y constituye el cuerpo textual de la misma. En esta sección se evidencian aspectos de una relación interpersonal puesta de manifiesto, sobre todo, por la elección de las formas verbales para dar instrucciones de elaboración del plato.² Según la tipología elaborada por Mercedes Marcos Sánchez, existen cuatro posibles elecciones: “a) el imperativo, con dos variantes: la forma de segunda persona y la de tercera persona de respeto; b) el infinitivo; c) el *se* impersonal y d) el presente de indicativo en primera persona del plural” (5).³ De estas formas, el uso del imperativo denota que entre el narrador de la receta y el lector existe una relación de autoridad que establecida sobre un eje vertical, y que coloca al narrador en el extremo superior. El tono imperativo de las instrucciones muestra el deseo del narrador de imponer su voluntad en el lector del texto. Las otras tres modalidades, por el contrario, difuminan la relación de autoridad interpersonal: la falta de sujeto en el infinitivo o la referencia a agentes colectivos, como es el caso del uso del *se* impersonal y de la primera persona del plural del presente de indicativo, hacen que se atenúe ese eje de verticalidad. La elección de formas impersonales para narrar la receta hace que el enunciado no pueda ser atribuido a ningún agente en particular, sino a las personas en

² Para un estudio de los diferentes espacios en las relaciones interpersonales ver Lakoff y Thomas.

³ Marcos Sánchez utiliza la categoría *se impersonal* para referirse a estructuras que con el uso del *se* eluden el sujeto agente. Aunque en realidad, la construcción sintáctica de la receta de cocina es la pasiva refleja.

general. Con el uso de estas formas el narrador se autoriza apelando a un saber compartido, a una práctica común: las torrejas de nata *se hacen/las hacemos* de esta manera, por tanto, si quieres cocinarlas debes tú también prepararlas de ese modo.

Desde un punto de vista pragmático, la receta de cocina ha sido considerada tradicionalmente como prototipo de instrucciones objetivas y como ya señala S.I. Hayakawa constituyen un ejemplo de las llamadas definiciones operacionales: “one that attempts rigidly to exclude non-extentional, nonsense statements” (*Language in Thought and Action* 157). En otras palabras, si se siguen las instrucciones de la receta, el resultado será la consecución del plato que la misma define. Es más, las instrucciones de la receta deberían ser suficientes para conseguir el producto final. Pero tal y como muestra el caso de Gertrudis en la novela, si la definición operacional se mantiene en un nivel de abstracción dentro del mencionado ámbito de conocimiento colectivo, el resultado es que la transmisión de información resulta fallida, a no ser que el lector conozca de antemano el vocabulario de ese campo epistemológico. La enciclopedia de cocina a la que Gertrudis acude buscando ayuda asume esta familiaridad con el lenguaje específico de la cocina; de ahí que la definición que le ofrece resulte totalmente inútil. Carmen Ramos Escadón, al hablar del recetario de cocina como texto exclusivamente femenino, ya señaló que en *Como agua* el recetario es un “texto que sólo puede ser descifrado por los iniciados, por los que tienen familiaridad con la ejecución cotidiana de las tareas culinarias” (45). Pero además, la novela demuestra que ese campo de saber de la cocina conlleva una manera de transmisión de textos que no aparece escrita en la receta, y que su conocimiento se constituye como prerequisite para poder tener acceso al texto del recetario.

En *Como agua* las recetas se formulan, en su mayoría, con el *se* impersonal.⁴ En ellas el narrador de la receta se oculta al situarse en el terreno del conocimiento compartido por una colectividad. Las acciones que se van describiendo no aparecen justificadas en la experiencia exclusiva y personal del narrador, sino en la de muchos. Al utilizar la modalidad del *se* impersonal en la novela, la fuerza ilocutiva de la receta sigue siendo la exhortación, pero el poder de la orden se diluye por el hecho de que la acción exigida es una acción que ya se considera de antemano una práctica común. Como Marcos Sánchez apunta, “nos encontramos ante una verdadera relación de autoridad epistemológica: el cocinero [...] no tiene otra intención que la de comunicar el conjunto de sus conocimientos” (10). Es decir, el narrador no pretende exclusivamente delimitar y marcar su posición de autoridad con una demanda de acato a las órdenes impuestas; su proyecto principal es la transmisión de conocimientos. Como texto de instrucción, la receta de cocina en *Como agua* se convierte en el instrumento mediante el cual un emisor transmite unos conocimientos a un receptor o receptores y les sugiere una serie de acciones futuras. Esto se debe, como se ha visto, a que la receta no se formula como una orden inexorable. Greimas fue el primero que advirtió que

La receta de cocina, aunque formulada, en superficie, mediante *imperativos*, no puede considerarse como una prescripción, regida por un */deber-hacer/* subtenido al conjunto del

⁵ En algunos casos la receta aparece escrita con la forma “hay que ...” El uso de esta fórmula de impersonalidad concuerda, en términos de autoridad narrativa, con el uso del *se* impersonal.

texto. Se presenta primero como una propuesta de contrato de tipo: “si Vd. Ejecuta correctamente el conjunto de indicaciones dadas, entonces obtendrá la *sopa al pistou*”. Se trata, por tanto, en principio, de una estructura actancial que pone frente a frente dos sujetos —el destinador y el destinatario— situados ambos en la dimensión cognitiva: el destinador encargado normalmente de modalizar al destinatario, no se preocupa en absoluto de transmitirlo un /querer-hacer/ ni un /deber-hacer/, contentándose con investirlo con la modalidad del /saber-hacer/” (*Del sentido II* 180).

Para Greimas, la receta de cocina presenta ante todo una estructura narrativa, ya que se trata de una descripción de acciones sucesivas cuyo efecto será el producto total enunciado en el título. Desde el punto de vista retórico, la receta pertenece al tipo de texto informativo, aunque las estrategias discursivas por las que se transmite la información presenten el programa de la elaboración del plato a través de fórmulas imperativas. Como especifica Greimas: “las modalizaciones aparentes, manifestadas en la superficie discursiva, no corresponden al status modal del texto” (*Del sentido II* 180). Esta aparente contradicción entre forma y modo en el texto de la receta tienen como consecuencia que el foco de autoridad discursiva se diluya.

En *Como agua* este desfase es el que hace de la receta un vehículo especialmente adecuado para la transmisión de conocimientos culinarios que van más allá de las meras cantidades y formas de mezclar los ingredientes. Al presentar como narrador a un agente impersonal, la novela desvía la atención desde el sujeto que formula el imperativo hacia la secuencia de acciones en sí: no es tan importante observar el hecho de que se dicte una orden como el proceso que se comienza con la misma.

El recetario de cocina es presentado en la novela como un texto mutable que se va transmitiendo de mujer a mujer. El origen de las recetas se encuentra en el personaje de Nacha, una mujer que a pesar de ser analfabeta, “sobre la cocina, tenía tan profundos conocimientos como el que más.” (1) Nacha le pasa las recetas a Tita, a la vez que le enseña a cocinar. Enraizado en la tradición oral, el texto culinario original no se presenta como un texto fijo, sino como un tipo de discurso cuyo conocimiento se ve íntimamente ligado a la práctica de cocinar. El hecho de que las primeras recetas en la novela provengan de la tradición oral tiene dos consecuencias fundamentales: por un lado, se sugiere desde el comienzo una tolerancia al cambio, ya que la receta se archiva en la memoria y por lo tanto es susceptible a la variación debida al olvido. Por otro lado, al ir la receta de boca en boca, se difumina la idea de autoría y el texto culinario se convierte en propiedad de una comunidad, hecho que además se ve reforzado por el uso del *se* impersonal al dictar la receta. En estos textos gastronómicos orales confluyen dos discursos: por una parte el del saber de la cocina y por otro el de saber narrar.

El paso de la tradición oral a la escrita se presenta en *Como agua* en el momento en que Tita varía una de las recetas que le había dado Nacha. La razón del cambio es puramente práctica: Tita no encuentra en la cocina los ingredientes requeridos por la receta:

De pronto escuchó claramente la voz de Nacha, dictándole al oído una receta prehispánica donde se utilizaban pétalos de rosa. Tita la tenía medio olvidada, pues para hacerla se necesitaban faisanes y en el rancho nunca se habían dedicado a criar ese tipo de ave. Lo único que tenían en ese momento eran codornices, así que decidió alterar ligeramente la receta, con tal de utilizar las flores (54).

La substitución del ingrediente principal de la receta se convierte en el momento fundacional del libro de cocina de Tita, que esa misma noche empieza a escribirlo con versiones renovadas de las recetas de Nacha. Aunque estas han sido transmitidas oralmente —y por lo tanto conservan una conexión con el pasado— es necesario subrayar que el libro de cocina se crea sólo en el momento en el que se altera la receta. El desvío se va estableciendo de este modo como elemento central y significativamente como punto de partida para el recetario y —por añadidura— también para la novela que el lector tiene en las manos.

Los cambios en las recetas continúan con la sobrina de Tita, quien hereda el libro de cocina de su madre, que a su vez lo había encontrado enterrado bajo las cenizas del fuego que destruyó el rancho de la familia. Al poner en práctica las recetas que lee —cuando cocina— va produciendo un nuevo texto: un libro en el que las recetas de cocina se mezclan con la historia de amor de Tita y Pedro. El recetario se transforma en manos de la hija de Esperanza, en un giro en el que literatura y receta se convierten en sinónimos. Estos sucesos presentan al lector dos instancias en las que al leer una receta se produce un desvío del original a la vez que se produce un nuevo texto. Se trata de un texto que se cuece del texto: una mezcla y despliegue de narraciones ya existentes que se inspira en el gran puchero de la cultura que ya está escrito. En *Como agua*, transmitir y escribir recetas implica un proceso de cambios, de lecturas abiertas y mutaciones textuales que no siguen las indicaciones impuestas por la receta.⁶ Más aún, la novela sugiere que seguir minuciosamente los pasos indicados en el texto no garantiza necesariamente éxito culinario alguno. Esto se aprecia en el caso de Gertrudis, a través del cual vemos que leer al pie de la letra las instrucciones puede llegar a causar confusión e incluso el fracaso en la cocina. En la siguiente sección, Gertrudis —la hermana revolucionaria de Tita— está intentando preparar su postre favorito:

¡Claro, Gertrudis necesitaba de la receta, sin ella sería incapaz de hacer nada! Con cuidado empezó a leerla y a tratar de seguirla: Se bate una clara de huevo [...] Gertrudis leía la receta como si leyera jeroglíficos. No entendía a cuánta azúcar se refería al decir cinco libras, ni qué era un cuartillo de agua y mucho menos cuál era el punto de bola ¡La que estaba verdaderamente hecha bolas era ella! (194)

⁶ Curiosamente, la historia editorial de *Como agua para chocolate* también se ha visto afectada por este fenómeno de mutaciones. Son significativos los cambios de formato en el paso de la edición mexicana a la edición española. Esta última, editada por Grijalbo, muestra notables diferencias con respecto a la mexicana de editorial Planeta. En el paso de un público a otro, la novela perdió el subtítulo de la portada —“Novela por entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros”—, así como el epígrafe y la ilustración que lo acompañaba —“A la mesa y a la cama/una sola vez se llama”. Además, la edición mexicana, a diferencia de la española, repite en cada capítulo el título y la primera parte del subtítulo —“Novela por entregas mensuales”. Por otro lado, y antes de comenzar la narración de cada capítulo, en la edición de Planeta los ingredientes aparecen en una hoja separada, o separable, mientras que en la versión española están impresos en el reverso de la hoja que titula el capítulo. En efecto, aún con variaciones, el texto subraya visualmente que se construye sobre el modelo del folletín y sobre el modelo del recetario de cocina. Si bien en su primera edición Grijalbo suprimió títulos quizás concebidos como demasiado obvios, en 1997 ha creado una edición ilustrada en la que antes de cada capítulo aparecen las recetas substraídas del texto de la novela y escritas en el formato exclusivo del recetario de cocina.

Al no entender la receta, pide ayuda a uno de sus soldados, quien le soluciona la incógnita de las cantidades. No obstante, el “punto de bola” permanece un misterio hasta que Gertrudis acude en busca de clarificación a un gran libro de cocina que hace las veces de enciclopedia, donde encuentra una definición del término sin que por ello logre entender cómo ha de proceder. A pesar de ser un personaje que transgrede casi todos los códigos de conducta tradicionalmente aceptables en una mujer —es hija ilegítima, prostituta, revolucionaria y generala del ejército— Gertrudis no es capaz de deshacerse del peso de la tradición como lectora: se acerca al texto culinario como si fuera un texto transparente, confiando en la univocidad de su sentido. El resultado es que para obtener sus anheladas torrijas de nata, Gertrudis tiene que delegar en otro el acto de cocinar la receta. En otras palabras, leer una receta no es un simple proceso de seguir las instrucciones indicadas en el recetario: pues aunque el proceso parece establecer una clara relación entre el texto y unos referentes exteriores a él, encontramos que este no es el caso. Lo que se transmite de mujer a mujer no es tanto un texto culinario como una manera de leer —y escribir— textos culinarios.

La novela va dando por entregas los secretos necesarios para conseguir éxito en la cocina. Uno de los requisitos necesarios para la lectura/escritura de la receta es la “salud física y mental” (22). Además, se insiste en que los platos exitosos lo son “tanto por el trabajo que implica su preparación como por [su] extraordinario sabor” (34). La receta incita al que la lee a que la reproduzca, pero también a que al hacerlo siga el ejemplo de Tita y la haga suya. A lo largo de la novela, las cocineras trabajan con las recetas y las van cambiando, acomodándolas ya bien a los ingredientes que hay en la casa, ya bien a lo que su fantasía les sugiere: “Así como un poeta juega con las palabras, así ella jugaba a su antojo con los ingredientes y con las cantidades, obteniendo resultados fenomenales” (76). Mediante esta cita se establece explícitamente una conexión entre leer, cocinar y escribir, pero además, se subraya la idea de que no seguir al pie de la letra las instrucciones de una receta no implica de ningún modo el fracaso como cocinero —o como lector y/o escritor. Por el contrario, uno de los más patentes éxitos gastronómicos de Tita, y que Pedro califica en un claro desplazamiento de lo erótico a la cocina como “un placer de los dioses” (56), es precisamente el ya mencionado platillo en el que ésta cambia el faisán por la codorniz.

En contraste con este saber hacer —este arte de la cocina o poética culinaria— aparece el saber de la ciencia, que en *Como agua* se ve personificado en la figura del doctor Brown, el admirador de Tita. A nivel temático, la ciencia empírica del doctor se ve puesta en tela de juicio por los conocimientos caseros de Tita. Por ejemplo, Tita atiende un parto siendo muy joven sólo con la ayuda de las instrucciones que Nacha le da desde ultratumba, y más tarde tiene la oportunidad de curarle a Pedro unas terribles quemaduras. En los dos casos, el doctor Brown, recibido de prestigiosas universidades, llega tarde sólo para comprobar la oportuna intervención de otro saber y la mejoría del enfermo. Asimismo, cuando Tita es paciente del doctor no logra curarse hasta que Chenchá aparece con un caldo de colita de res. El contraste entre estos dos tipos de conocimientos se hace todavía más evidente al observar cómo se pone en práctica la fórmula de hacer cerillas del doctor. La receta de fósforos en sí tiene la misma forma que las recetas de cocina, y ocupa un capítulo central del libro —el mes de junio. Al trabajar con los productos químicos, a diferencia de al cocinar, el texto de la fórmula se ha de seguir al pie de la letra: el elemento creativo desaparece. En

este capítulo, mientras el doctor hacía las cerillas, Tita observaba en silencio, mostrándose maravillada de que pudiera trabajar al tiempo que sentaba cátedra sobre el fósforo y sus propiedades: “El doctor, no por hablar, descuidaba la preparación de los fósforos. Sin ningún problema disociaba la actividad mental de la física. Podía inclusive filosofar sobre aspectos muy profundos de la vida sin que sus manos cometieran errores o pausas” (118). La práctica científica es presentada así como un tipo de conocimiento automático, que se va repitiendo una y otra vez sin dejar lugar a la variación. Irónicamente, el producto de esta ciencia—las cerillas—es lo que termina con el rancho familiar en un fuego del que lo único que escapa son las recetas de Tita.

Otro texto que se contrapone a la receta de cocina en *Como agua* es el aborrecido *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño. Citado sólo tres veces en la novela, el manual es no obstante un texto que permea toda la obra temáticamente, ya que funciona como prescriptor de las acciones sociales de los personajes. Escrito en 1854 y habiendo alcanzado una gran difusión en todo el mundo hispanoamericano, el manual de Carreño formaba parte de un proyecto de regularización de la conducta pública de los ciudadanos. Para Beatriz González Stephan, el *Manual* materializa el proyecto de modernización y civilización llevado a cabo en Latinoamérica durante el siglo XIX:

Es el texto que expresa el código ético de una nueva clase; configura las estrategias para convertirse en ese nuevo sujeto urbano, moderno, ciudadano burgués. Por eso es un “manual”: es la guía que le abre las puertas a cualquier hijo de vecino para ubicarse en la escala social a través de las maneras, de las apariencias (114).

Esta guía se formula como una larga secuencia numerada de imperativos que dictan en términos absolutos las pautas a seguir por el lector.⁷ Ante estas normas el texto exige obediencia, imponiéndose como una ley inviolable cuyo desacato implicaría la exclusión del ámbito al que se pretende acceder. El *Manual* tiene como proyecto principal la instauración de un orden de conducta, pero además se presenta como una promesa de éxito. En este sentido, el Manual adquiere un carácter operacional, equivalente al de la receta y la fórmula. Por otro lado, y como González Stephan añade, este tipo de regularización conlleva además un esfuerzo por conservar y establecer continuidad en el orden que se impone: se trata tanto de un ejercicio de la autoridad como de preservación de la misma. Carreño así lo explicita en su introducción al *Manual*:

sin la observancia de estas reglas, más o menos perfectas, según el grado de civilización de cada país, los hombres no podrían inspirarse ninguna especie de amor ni estimación; no habría medio de cultivar la sociabilidad, que es el principio de la conservación y progreso de los pueblos, y la existencia de toda sociedad bien ordenada (citado por González Stephan 112).

⁷ En el *Manual* de Carreño el sujeto discursivo hace constante referencia a un “nosotros” que representa la nueva clase social en creación señalada por González Stephan. En este caso, como en *Como agua*, el narrador se oculta en una comunidad, pero la diferencia es que la posición de autoridad resulta exclusivista al imponer como requisito para la inclusión en dicha comunidad el acato a las órdenes impuestas.

Estos términos impositivos e ineludibles recuerdan la fórmula química del Dr. Brown, ante la cual no cabía desvío posible. A nivel temático, además, *Como agua* muestra las limitaciones del Manual precisamente cuando la ciencia del doctor también luce por su ausencia: durante el parto de Rosaura, y siendo la tercera y última vez que el *Manual* se menciona en el libro, su autoridad se ve rechazada:

En las horas que pasó al lado de su hermana aprendió más que en todos los años de estudio en la escuela del pueblo. Renegó como nunca de sus maestros y de su mamá por no haberle dicho en ninguna ocasión lo que se tenía que hacer en un parto. De qué le servía en ese momento saber los nombres de los planetas y el manual de Carreño de pe a pa si su hermana estaba a punto de morir y ella no podía ayudarla (78).

En la novela se hacen patentes, pues, las limitaciones implícitas del tipo de discurso que se impone como una ley intransigible, como son el caso de la fórmula química del Dr. Brown y el *Manual* de Carreño. A esta clase de texto se contraponen el recetario de cocina que, como se ha visto, presenta un tipo de conocimiento que escapa a la retórica imperativa que lo configura. La receta de cocina crea una dinámica textual que difumina la noción de autoría y que en su proceder resulta tolerante con la diferencia. Pero el recetario de cocina no se propone como sustituto del discurso empírico, sino que muestra una manera de leer y escribir que en *Como agua* forma parte de una tradición que paradójicamente promueve el desvío como elemento indispensable en la dinámica de transmisión del conocimiento.

Del latín *recipere*, la palabra *receta* significa *recibir*, lo que implica una transmisión. La primera pregunta es por tanto, ¿qué es lo que la receta transmite?: una lista de ingredientes y unas instrucciones sobre cómo mezclar dichos ingredientes. En apariencia me encuentro ante un texto transparente, ante el cual si poseo en la cocina los referentes que especifica y los mezclo siguiendo las instrucciones narradas conseguiré un resultado específico y de antemano definido. Por lo tanto, en un principio el texto de la receta transmite un saber cocinar, que en *Como agua* se equipara a un saber escribir y leer. Pero veo que este no es el caso completamente, pues Gertrudis demuestra la falacia de esa aparente transparencia. Se llega a sospechar entonces que en el recetario de cocina se transmite además algo que no está escrito, algo que escapa al lenguaje. Uno de los ingredientes del plato permanece secreto, accesible sólo para aquellos que saben leer y producir una receta de antemano. En la práctica, el lector no iniciado encuentra pronto que la receta no hace referencia a los utensilios que se han de utilizar en la cocina: no se habla de ollas, ni cazos, ni sartenes, ni cucharas a no ser que se trate de algo excepcional —como que el fondant de chocolate sólo se ha de batir con una espátula de madera. Es decir, al leer la receta se presupone de entrada un conocimiento del lugar físico donde se va a poner en práctica el texto. Además, como ya se ha visto, se precisa cierta familiaridad con la terminología específica de la cocina para entender la receta. Paradójicamente, por tanto, el texto parece que quiere transmitir conocimientos culinarios a los que ya están en posesión de esos mismos conocimientos.

El narrador del recetario que, como ya he dicho, mantiene una posición de autoridad epistemológica, utiliza en la novela el *se* impersonal y hace así referencia a una comunidad de intérpretes que se reúnen en torno al texto, a una sociedad de cocineros/lectores que poseen un conocimiento compartido y que es requisito para la lectura de la receta. Cabe

entonces preguntarse: si estos lectores ya conocen ese ingrediente secreto necesario para cocinar ¿es la lectura y escritura de recetas una forma de perpetuación de un grupo elitista en posesión de conocimientos que se transmiten de unos a otros en un código secreto? ¿Qué es lo que se enseña con el recetario aparte de las cantidades y mezclas necesarias para conseguir un plato?

En *Como agua* se presentan varios tipos de lectoras y escritoras de recetas. Específicamente con Tita se narra el proceso de cómo ésta se inició en el saber de la cocina: aprendiendo a desviarse del imperativo impuesto por la receta y produciendo siempre un nuevo texto. Al narrar cómo se leen y cómo se escriben las recetas la novela aleja la mirada del recetario. Lo que se describe es un particular proceder ante el texto, más que el texto en sí. Y esto ya es harina de otro costal: si se aplica la metáfora de un profesor que enseña, la receta en la novela es un profesor que muestra que el conocimiento sólo es productivo en el momento en que uno se desvía del texto enseñado por el maestro. Propone un tipo de contrato en el que el estudiante constantemente ha de transformar la disertación del profesor. Al aprendizaje de lector/escritor se le exige así un constante acto de violencia para con el original. La insistente modificación de este original se convierte en *Como agua* en un canibalismo textual en el que lo ingerido pasa a formar parte de un nuevo cuerpo, cuyo producto de antemano se sabe va a insertarse en la misma dinámica de producción mediante el desvío. La interpelación que obliga a desviarse del original no se lee, ha de inducirse de una observación del modo en que las recetas/los textos se transmiten entre los cocineros/maestros. El principio de la receta no imparte su enseñanza sino en la medida en que la orden de desviarse permanece disimulada, y con ella, la cuestión misma de la producción textual.

Este tipo de lectura y escritura deliberadamente subvierte la noción de transmisión del conocimiento como el traspaso de una información que hay que archivar y copiar con fines de conservarla inalterada como discurso de última autoridad. Responder al imperativo del recetario es producir un plato/texto nuevo a partir del que recibimos del maestro y de introducirse en una dinámica de producción en la que el resultado final nunca es predecible. Leer y escribir en el desvío supone responder de forma práctica y productiva a la queja que Anette Kolodny formuló al cuestionar la institución del canon literario en “Dancing Through the Minefield”:

insofar as literature is itself a social institution, so, too, reading is a highly socialized — or learned— activity. What makes it so exciting, of course, is that it can be constantly relearned and refined, so as to provide either an individual or an entire reading community, over time, with infinite variations of the same text. It *can* provide that, but, I must add, too often it does not. Frequently our reading habits become fixed, so that each successive reading experience functions, in effect, normatively[...] (506)

La receta de cocina en *Como agua* se escapa de la normatividad en la lectura a la que alude Kolodny, y le añade un momento de productividad a la escritura sin por ello extender una invitación a la permutación textual indiscriminada. El texto adquiere una nueva vitalidad en el momento en que se asume el compromiso con el desvío, aunque el mismo se haya de hacer obedeciendo el mandato explícito de una receta.

El proyecto principal de poner en práctica la receta se convierte de este modo en no dejarse llevar por la repetición. En términos de las actividades de la lectura y de la escritura se trata de un esfuerzo por escapar del imperativo impuesto por los discursos empíricos y normativos. Con la dinámica del recetario como se concibe éste en el texto se diluyen las mismas nociones de original y de autoridad discursiva, por lo que el concepto de texto fundacional queda puesto en entredicho. Cada receta en la cadena de recetas transmitidas se une a un todo y entra a formar parte de una compleja urdimbre que nunca se agota. De este modo, ninguna receta resulta ni nueva ni completamente original. Ahora bien, cabe objetar que la receta puede también ser seguida al pie de la letra, pues no hay instrucciones explícitas que apunten a lo contrario. Este riesgo está inscrito en la misma retórica imperativa del texto, ya que desde el momento en que se escriben las secuencias a seguir de la receta, basta con proceder de acuerdo a ese imperativo para que esta se asemeje a la fórmula del Dr. Brown. Nos encontramos ante una paradoja: ¿Cómo formular una orden de que no se siga la orden dada? Y más aún: ¿Cómo acatar una orden de desobediencia?

Desde el punto de vista de la escritura, la respuesta que propone *Como agua* se encuentra en no pronunciar ese imperativo; en no escribirlo sino mostrarlo como una traza silenciosa que en la novela se pone en evidencia en la relación que las cocineras/escriptoras tienen con el recetario. En la novela, la receta se convierte en un patrón que revela una relación en la que la transmisión de conocimientos, la lectura y la escritura entran a formar parte de una cadena de necesaria renovación textual. Se trata de una doble inscripción del saber. Por un lado muestra la operación, el proceder práctico de la receta, el saber cocinar que viene escrito en el imperativo. Por otro, se muestra la necesidad de desvío, el saber leer/escribir que lleva consigo el recetario y que no aparece escrito explícitamente en él. La eficacia de esta noción de enseñanza requiere que el imperativo de la constante transformación del original no sea pronunciada. Todo ocurre como si las lectoras cocinaran y escribieran siguiendo las pautas marcadas por la receta, pero en su proceder —dentro y fuera de la ley simultáneamente— van estableciendo las pautas de una operatividad que violenta y rechaza la ley recibida. Esta operatividad subversiva de la receta, y también de la literatura, resulta en un constante forjar de lo nuevo. Se trata, por tanto, de apuntar hacia ese lugar de formulación inaprehensible y subversivo de la literatura del que habla Jacques Derrida en “Kafka: Ante la ley”:

Quizás la literatura ha venido, en condiciones históricas que no son simplemente lingüísticas, a ocupar un lugar siempre abierto a una especie de juridicidad subversiva [...] Esta juridicidad subversiva supone que la identidad propia no esté jamás asegurada. Supone asimismo un poder de producir operativamente los enunciados de la ley, de la ley que puede ser la literatura y no tan sólo la ley a la cual se atiene. Por lo tanto, forja la ley, surge en ese lugar en el que se forja la ley. Pero en determinadas condiciones, puede utilizar el poder legislador de la operatividad lingüística para soslayar las leyes existentes, de las que extrae sin embargo las condiciones de posibilidad de su emerger (128-129).

La noción de literatura propuesta por Derrida recalca la posibilidad inherente en todo texto literario de crear un proceso de escritura esencialmente paradójico en el que simultáneamente se destituya e instituya la ley. En *Como agua* la receta de cocina como

estrategia narrativa ilustra esta relación del texto ante la ley. Al apreciar la manera en que las recetas se convierten en vehículo transmisor de conocimientos se revela una lógica singular: se trata de un imperativo que se articula silenciosamente en cada texto. La novela así lo muestra al narrar la historia de recetas de cocina que se transmiten de mujer a mujer y al hacer coincidir el momento de producción textual/literaria con la transformación de las recetas heredadas.

El hecho de que no exista una formulación explícita de este imperativo de desvío hace que la operatividad de la receta no pueda convertirse en una estrategia elitista de conservación de un secreto. El carácter verdaderamente subversivo de la novela reside en que logra situar fuera de la ley —del orden simbólico si se quiere, pero más bien fuera del alcance de toda regulación— el momento de mutación textual. *Como agua* muestra el modo en que se ha de leer y escribir, pero sin proponerse a sí mismo como modelo sino como enseñanza que escapa la codificación textual. El proceder esbozado por la cocineras por un lado enseña la manera en que hay que trabajar los ingredientes del lenguaje con los que se cuenta y, por otro lado muestra que el resultado de este proceso de mutación y articulación es un algo puesto al fuego —aquello a lo que se está todavía por llegar.

OBRAS CITADAS

- Derrida, Jacques. "Kafka: Ante la ley". *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. México, DF: Editorial Planeta, 1989.
- Glenn, Kathleen M. "Postmodern Parody and Culinary-Narrative Art in *Como agua para chocolate*". *Chasqui* 23/2 (1994): 39-47.
- González-Stephan, Beatriz. "Escritura y modernización: La domesticación de la barbarie". *Revista Iberoamericana* 60 (enero-junio, 1994): 109-24.
- Greimas, A.J. *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- Hayakawa, S.I. *Language in Thought and Action*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Ibsen, Kristine. "On recipes, Reading, and Revolution: Postboom Parody in *Como agua para chocolate*". *Hispanic Review* 63/2 (1995): 133-46.
- Jaffe, Janice. "Hispanic American Women Writer's Novel Recipes and Laura Esquivel's *Como agua para chocolate (Like Water for Chocolate)*". *Women's Studies* 22/2 (1993): 217-230.
- Kolodny, Anette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism". *Critical Theory Since 1965*. Hazard Adams y Leroy Searly, ed. Tallahassee: Florida State University Press, 1992. 499-512.
- Lakoff, R.T. *Talking Power*. Harper Collins, 1990.
- Lawless, Celia. "Experimental cooking in *Como agua para chocolate*". *Monographic Review* III (1992): 252-260.
- Lillo, Gastón y Monique Sarfati-Arnaud. "*Como agua para chocolate*: determinaciones de la lectura en el contexto pos-moderno". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18/3 (1994): 479-90.

- Marcos Sánchez, Mercedes. *Actas del II congreso Nacional de Lingüística General*. Granada 1996 (En prensa).
- Oropesa, Salvador. "Como agua para chocolate de Laura Esquivel como lectura del *Manual de urbanidad y buenas costumbres* de Antonio Carreño". *Monographic Review* III (1992): 252-260.
- Ortiz, Cristina. "Como agua para chocolate: Manera de hacerse". *Letras femeninas* 22/1-2 (1996): 121-130.
- Ramos Escadón, Carmen. "Receta y femineidad en *Como agua para chocolate*". *Fem.* 15/120 (1990): 45-8.
- Thomas, Jenny. *Meaning in interaction: An Introduction to Pragmatics*. New York: Longman, 1995.